



HAL
open science

“ Bernard-Marie Koltès, entre théâtre et roman ”

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard. “ Bernard-Marie Koltès, entre théâtre et roman ”. Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki. Roman et théâtre: Une rencontre intergénérique dans la littérature française, Classiques Garnier, 2010, 978-2-8124-0174-9. hal-04014756

HAL Id: hal-04014756

<https://hal.science/hal-04014756>

Submitted on 4 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction.

La confusion des repères, dont il est plus que jamais question dans les arts depuis le vingtième siècle, Bernard-Marie Koltès l'a insolemment pratiquée. C'est qu'il a, sa vie durant, entretenu avec la question de l'altérité une relation passionnelle : issu du milieu de la bourgeoisie de province, il se veut nomade des pays pauvres, ami des immigrés, amant des marginaux. Blanc, il se veut noir ; dramaturge, il se rêve romancier. Son interrogation sur l'autorité textuelle et sur la généricité s'articule en deux phases que nous pouvons définir sans user de trop d'artifice : la période s'étendant de 1970 à 1977 se voit globalement marquée par la transposition. Parmi les textes qu'il porte à la scène, en effet, nombreux sont des récits, comme *Enfance* de Gorki, *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, ou encore les nouvelles et romans de Jerome David Salinger¹. Ce n'est qu'à compter de 1977² qu'il délaisse ses anciennes habitudes pour instiller des traits romanesques à son théâtre de manière plus indirecte, et ce, jusqu'à sa dernière pièce, *Roberto Zucco*. Nous prendrons tour à tour pour objet les traits les plus caractéristiques de ces deux étapes, en nous interrogeant sur l'enjeu qu'il accorde à un tel processus.

I. DU ROMAN AU THÉÂTRE : DE 1970 À 1977.

I. 1. Le remaniement des données géographiques et historiques des hypotextes.

L'un des traits les plus distinctifs des pièces que Koltès signe au cours des années soixante-dix réside dans l'indétermination qui frappe les indices géographiques et historiques de l'action. Les textes qui sont issus de la réécriture ne sont pas épargnés par ce phénomène. Ce constat, on peut le tirer de l'examen de la transposition d'*Enfance*, l'autobiographie de l'écrivain russe Gorki. Dans *Les Amertumes*, ouvrage daté de 1970, l'atténuation de la couleur locale transparaît dans l'appellation des protagonistes. Les désignations du type « Le Vieux », « La Vieille », « Le Boucheur de tombe » dominant, et les personnages dotés d'un prénom, Varvara, Mikail, Maxime, Igocha ou Tsiganok, se voient dépourvus de patronymes, comme pour ne pas surcharger le texte d'éléments à consonance étrangère qui pourraient situer l'action dans un pays particulier. *Procès ivre*, l'année suivante, fait apparaître sensiblement plus de noms russes. Cependant, cette pièce inspirée de *Crime et Châtiment* les simplifie tout autant : ainsi l'épouse de Marméladov, Advotia Romanovna, est le plus souvent présentée comme « la Marméladova », tandis que la mère de Raskolnikov, Pulchérie Alexandrovna, est le plus souvent mentionnée au

¹ Il s'agit d'une pièce à la genèse complexe, puisqu'elle a été écrite durant l'hiver et le printemps 1978 à la suite d'une commande du metteur en scène Bruno Boëglin, dans le cadre d'un travail collectif : le dramaturge avait dû lire tous les textes de l'auteur américain, puis assister aux improvisations d'une dizaine de comédiens avant de bâtir sa propre œuvre.

² À l'exception notable de *Sallinger*, en 1978.

moyen de l'expression « la Raskolnikova »³. Les termes qui renvoient à l'inscription topographique des événements disparaissent eux aussi pour la plupart, bien que la monnaie, la culture ou quelques noms de ville soient à l'occasion évoqués dans *Les Amertumes*, comme « icône », « kopecks », « Moscou » ou encore « Kounavino »⁴. Le nom de Saint-Pétersbourg, où prend place l'action de *Procès ivre*, n'est cité qu'une fois, à la page 24. Une pièce échappe toutefois à ces remarques, *Sallinger* : les vingt-quatre allusions à « New York »⁵ et les seize mentions du mot « Amérique »⁶ l'attestent, tout comme le recours fréquent à la langue anglaise, particulièrement exploitée dans le dernier tableau de la pièce, où le Rouquin délaisse régulièrement le français⁷ :

Do you want me to tell you ? Somehow, I knew that the element which links everything together existed somewhere, you know: such things as different from each other as these birds standing on the rim of my rainbow and a gun-shot in the middle of the night, or again, the ice on the surface of a well, the elucubrations of a politician, the sea, a note-book forgotten on the table, a blurred thought; and while I was searching making pitiful efforts, well... No, I never thought that this could be so... irresistible. (*Il rit.*) And here I am now like an heliotrope in the glasshouse of a laboratory.

Les données historiques sont gommées de manière identique. Ainsi, dans *Procès ivre*, seule la « charrette »⁸ utilisée par la mère et la sœur de Raskolnikov suggère l'ancienneté des faits, tandis qu'il est impossible de dater avec précision la période dépeinte par l'intrigue des *Amertumes*⁹. *Sallinger* semble une fois de plus faire figure d'exception, puisque y sont évoqués les noms de Nixon, de Carter et de Kissinger, hommes politiques des années soixante-dix¹⁰. Pour autant, l'action est censée se dérouler au tout début de la guerre du Vietnam comme l'annonce Al dans le septième tableau¹¹. Il s'agit là d'un anachronisme de taille car tous ces dirigeants ont été au pouvoir bien après 1963, et même parfois après la fin du conflit¹². De manière retorse, les indices historiques de cette pièce contribuent donc à rendre l'intrigue étrangère à toute inscription dans un cadre arrêté.

I. 2. Les modifications subies par le lieu, par la durée et la chronologie de l'action, ainsi que par les personnages.

Sous l'effet de la réécriture, le lieu et la temporalité de l'action deviennent également insaisissables. L'espace matérialisé sur la scène des *Amertumes*, qui paraît se limiter à la maison des grands-parents de Gorki à l'exception du premier tableau, en partie situé dans le cimetière, marque une prise en compte des contraintes du théâtre en simplifiant la donne de l'hypotexte¹³. Toutefois, l'éclatement de la demeure entre les différents praticables qui composent le plateau ne permet pas au spectateur d'acquérir de véritables points de repères,

³ Il peut s'agir là d'un désir de clarté afin de ne pas perdre le public dans les méandres de l'intrigue romanesque. En effet, une lettre adressée par Koltès à sa mère montre qu'il est conscient que là réside une des difficultés majeures de l'écriture de Dostoïevski : « Je ne saurais trop te dire à nouveau de lire *Les Frères Karamazov*. D'abord c'est un pavé qui te tiendra pendant toute ta cure. [...] La seule possibilité d'embrouille vient des noms, avec les surnoms, les diminutifs, etc... » (Bernard-Marie Koltès, « Le vautour et l'enfant, lettre à Germaine Koltès », 12 octobre 1971, *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs, les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976)*, Metz, Editions Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 1999, p.78).

⁴ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 32, p. 23, p. 54 et p. 21.

⁵ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Paris, Editions de Minuit, 199, p. 27, p. 44, p. 57, p. 60, p. 83, p. 87, p. 88, p. 93, p. 96, p. 97, p. 98, p. 104 et p. 116. Il y a parfois quatre occurrences par page.

⁶ *Ibid.*, p. p. 67, p. 69, p. 70, p. 71, p. 72, p. 74, p. 80, p. 88, p. 89, p. 111, p. 112 et p. 118. Il y a parfois trois occurrences par page.

⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.

⁸ Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 42.

⁹ Il en va de même des réécritures de textes non narratifs auxquelles se livre le dramaturge, comme *Hamlet* et *Le Cantique des cantiques*.

¹⁰ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger, op. cit.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² Nixon n'a été élu président qu'en 1968, Kissinger a occupé la charge de chef du département d'Etat de 1973 à 1977, quant à Carter, aucun spectateur français de 1978 n'a oublié qu'il est parvenu à la tête de son pays l'année précédente.

¹³ Même si le récit de Gorki se borne à une seule région de la Russie, si l'on excepte la courte période durant laquelle Alexis vit avec sa mère à Moscou, il rend cependant compte de sept déménagements.

d'autant qu'un seul promontoire peut tour à tour matérialiser le jardin, les abords d'une tombe ou une pièce du domicile. *Procès ivre* reproduit la même instabilité à l'échelle de la ville où déambulent les personnages : se côtoient sur le plateau la chambre de Sonia et celle de Rodion, l'appartement des Marmeladov ainsi que le bureau du policier Porphyre¹⁴. Il en va *a priori* autrement dans *Sallinger*, où chaque nouveau tableau fait apparaître un décor différent et plus défini qu'à l'ordinaire sous la plume de l'auteur, comme l'illustre la didascalie suivante : « *Le grand salon, aux rideaux tirés, est éclairé par petites zones bien délimitées – un fauteuil de cuir avec un lampadaire, une commode avec une lampe colorée, la fenêtre avec une applique – , tout le reste étant dans la pénombre.* »¹⁵ Toutefois, une lumière tournoyante, aux reflets « *étranges* »¹⁶, « *insaisissables* »¹⁷ rompt l'obscurité d'une séquence à l'autre et brouille considérablement les particularités du lieu, confirmant, là encore, le parti pris d'indétermination qui est celui du dramaturge.

La temporalité et les caractéristiques des protagonistes sont encore plus malmenées au cours de la réécriture, comme s'il s'agissait de recomposer l'hypotexte, quitte à contredire ses paramètres les plus fondamentaux. La durée de l'action est ainsi rarement indiquée, à l'exception de *Sallinger* dont la *dramatis personae* précise que le Rouquin est « *mort de la veille* »¹⁸. Pour autant, la linéarité chronologique n'est pas de mise. Contrairement à ce qu'annonce la liste des personnages, la nuit tombe au moins deux fois au cours de l'intrigue. De plus, le flash-back final, qui montre le suicide du jeune homme que l'on pleure depuis le début de la pièce, n'est pas pour clarifier la donne. L'illogisme est encore plus marqué dans *Les Amertumes* : Maxime y perd sa première femme en présence de son fils Alexis, qui est pourtant le fruit de sa seconde union¹⁹. La pratique de la réécriture à laquelle s'adonne Koltès durant plus de sept ans se manifeste enfin par l'altération radicale qu'elle inflige aux personnages hypotextuels. La grand-mère et le père, si doux, si courageux dans l'autobiographie de Gorki, se transforment en effet sous la plume du dramaturge en créatures plus inquiétantes : devenue pingre en lieu et place de son époux dans le quatorzième tableau des *Amertumes* qui la voit compter les feuilles du thé qu'elle concocte pour son époux, la Vieille perd son statut de pilier rassurant de la famille. C'est le même sort que subit Maxime dans le huitième tableau de cette pièce : il est désormais accusé d'avoir battu à mort sa première épouse enceinte, alors que Varvara, dans *Enfance*, insistait au contraire sur le fait que, selon lui, « les coups n'apprennent rien »²⁰. Le Rouquin est traité de manière identique, dans *Sallinger*. Les textes de Jerome David Salinger font de Seymour, l'un des modèles les plus prononcés du héros koltésien²¹, un être au naturel placide et au physique repoussant, comme dans ce portrait qui souligne son extrême laideur sous un jour particulièrement grotesque²² :

¹⁴ Porphyre Petrovitch est un juge d'instruction, dans le roman de Dostoïevski. Il est possible que Koltès ait remanié le statut de ce personnage en raison de la suppression de tous les policiers présents dans l'hypotexte.

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9. L'étude du *Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, pièce écrite en 1974 d'après la pièce de Shakespeare, confirme ce trait : en dépit de ce qu'indique son titre, ce texte bouleverse en effet la chronologie en faisant entendre le « *cri de [la] mort* » du roi décédé après que son spectre est venu réclamer à son fils la vengeance de son assassinat (Bernard-Marie Koltès, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Paris, Editions de Minuit, 2006, p. 15).

¹⁹ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 38. Les notes qui précèdent la pièce précisent en effet qu'Alexis est constamment sur le plateau : « *ALEXIS C'est le témoin, celui sans lequel l'action ne serait qu'un vain et écœurant gigotement, celui par lequel chaque déglutition, chaque ricanement, chaque crime devient un acte lourd et démesuré pour celui qui l'accomplit ; [...] Il n'est mentionné à aucun moment, mais il est toujours présent.* » (*Ibid.*, p. 15).

²⁰ Maxime Gorki, *Enfance*, Paris, Editions Gallimard, 1976, p. 47.

²¹ Le frère roux du narrateur de *L'Attrape-cœurs* est lui aussi un enfant très agréable : « Non seulement Allie était le plus intelligent de la famille mais en bien des façons il était le plus chouette. Il se mettait jamais en rogne. » (Jerome David Salinger, *L'Attrape-cœurs*, Paris, Editions Robert Laffont, coll. « Pocket », 1986, p. 51).

²² Jerome David Salinger, *Seymour, une introduction*, Paris, Editions Robert Laffont, coll. « Pavillon », 1964, pp. 155-159.

Pour me débarrasser d'abord du pire : je crois qu'il avait un très bon sourire, pour un homme dont les dents étaient soit médiocres, soit déjà franchement gâtées. [...] Il n'avait pas, je le crains, les oreilles d'un aventurier, mais celles d'un vieux cabaliste ou d'un vieux Bouddha. Avec des lobes très longs, charnus. [...] nous avons tous des yeux en demi-cercles, et même, dans deux cas, des yeux franchement saillants. [...] Pour les mentons, je puis m'en débarrasser aisément en disant seulement que nous en étions pratiquement dépourvus. Mais les nez ! Nous en avons de remarquables et qui se ressemblaient comme deux gouttes au nez : deux grands machins charnus, tombants, en forme de *trompes* [...].

Prenant le contre-pied de ce parti pris, la pièce présente le jeune homme comme « *grossier, très beau et très insupportable*. »²³ Bien que *La Marche*, en 1970, ne procède pas de la réécriture d'un ouvrage narratif mais de celle du *Cantique des cantiques*, nous nous permettrons de l'aborder car c'est dans ce texte que la manière de procéder de l'auteur transparaît avec la plus grande netteté²⁴. Quatre personnages s'y donnent à voir : l'époux et l'épouse, dont les propos se bornent à redire le texte biblique sur un mode condensé, ainsi que les fiancés, debout sur un praticable bas, qui prononcent des propos imaginés par Koltès. Il s'agit bien ici, de façon on ne peut plus imagée, de la confrontation de deux autorités textuelles, celle, à peine altérée, du livre sacré, et celle du jeune auteur. Si les discours des deux couples n'interfèrent jamais directement, les paroles échangées ne manquent pas à l'occasion de faire sens pour le public. C'est le cas à la page 23, où les éloges mutuels formulés par les époux résonnent de manière déformée et moqueuse dans la bouche des fiancés :

ils rient.

le fiancé. – ton cou était humide de sueur quand je le caressais...

la fiancée. – et ta main, moite et tremblante, je l'écartais...

le fiancé. – « tu es douce et claire comme une aube », et je détournais les yeux de tes noirs recoins...

la fiancée. – « solide et plus puissant qu'un chêne », ton dos pliait par secousses, et tes jambes arquaient...

le fiancé. – « fleur entre les fleurs, gerbes d'étoiles brûlantes »...

la fiancée. – « montagne, forêt, prairie, je te parcours en tout sens, je me gorge de ton soleil »...

le fiancé. – « je te caresse, je t'enveloppe, je te noie comme le vent »...

Pour autant, la configuration du plateau, l'obstination des fiancés à surpasser leurs différends, leurs difficultés à accéder à un état voisin de celui des époux, dont ils apparaissent comme les versions déchues, révèlent la méditation de Koltès sur le texte sacré, entre désenchantement et croyance en la capacité de l'homme à égaler l'idéal. La réécriture sert ici de vecteur à ses propres interrogations existentielles, à ses obsessions les plus personnelles²⁵. Le rapport au texte matriciel se donne ainsi à lire autant comme une parodie sacrilège que comme le fruit d'un recueillement sur le modèle de l'exercice spirituel inspiré d'Ignace de Loyola, qui veut que celui qui s'attelle à un texte biblique en visualise les personnages et le lieu, comme en un théâtre intérieur et mental²⁶. Il

²³ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

²⁵ L'entretien que Koltès a accordé à Lucien Attoun le 22 novembre 1988 atteste de la scission qu'il opérait entre sentiments et sexualité (in Bernard-Marie KOLTÈS/Lucien ATTOUN, « Juste avant la nuit », *Théâtre/Public*, n°136-137, *op. cit.*, pp. 24-43, p. 42) :

B.-M.K. : Ça n'a rien à voir ! L'amour, l'amour, c'est un truc profond. C'est autre chose. C'est tout à fait autre chose. Et chez moi, ça a toujours été autre chose. Depuis l'âge de 20 ans ! [...] Ah j'ai jamais pu confondre les deux. Je pensais même que l'un était un obstacle à l'autre... C'est évident !

L.A. : Vous voulez dire par là que vous pouviez coucher avec quelqu'un simplement pour coucher avec lui ?

B.-M.K. : Ben oui... Oui... Et si je l'aime, je couche pas avec, je peux vous le dire. [...]

L.A. : Vous avez peur que ça casse quelque chose ?

B.-M.K. : Mais j'ai peur de rien : ça se passe comme ça. J'ai pas envie de baiser avec les gens que j'aime et j'ai pas envie d'aimer (*rire*) les gens avec qui je baise. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise, c'est comme ça.

²⁶ Koltès a fait toutes ses classes de l'enseignement secondaire dans un établissement jésuite de Metz, le Collège Saint Clément, qui appliquait encore avec une certaine rigueur le *Ratio Studiorum* des origines, dont le titre complet est « Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu ». Ce texte publié en 1598 définit les fondements du système éducatif jésuite : « Cet ouvrage détaille le rôle du maître, pris dans son acception intellectuelle et religieuse ; il édicte de nombreux principes intangibles et permanents : le principe d'autorité, celle-ci devant s'exercer de manière paternelle, au nom de Dieu ; le principe d'adaptation, avec la nécessité de discerner les capacités des élèves et les influences souhaitables au cours du développement ; enfin le principe d'activité s'opposant ainsi aux cours magistraux administrés à des

semble donc que la réécriture soit marquée par le soin que Koltès prend de retranscrire à la scène ses souvenirs de l'oeuvre source, souvenirs indissociables des sensations qu'il a éprouvées en tant que lecteur. C'est ce qui explique en partie l'indétermination géographique et historique ainsi que les anomalies spatiales et temporelles que nous avons décelées dans ses pièces hypertextuelles²⁷. Ce projet s'accompagne manifestement d'un réel plaisir à déformer, de manière parfois radicale, les données dont ces dernières s'inspirent. Si la période qui s'ouvre devant le dramaturge à compter de 1976 marque l'abandon de la transposition, et plus largement, de la relation hypertextuelle, elle confirme son intérêt pour l'intergénéricité ainsi que son goût pour le brouillage des repères, comme nous nous proposons de l'étudier à présent.

II. ENTRE THÉÂTRE À LIRE ET ROMAN THÉÂTRAL : DE 1976 À 1988.

II. 1. Des éléments empruntés au genre romanesque.

Les pièces qui voient le jour à partir de la fin des années soixante-dix comportent plusieurs éléments qui impriment au théâtre une certaine forme romanesque. Ceci transparaît dans l'adjonction de titres aux tableaux du *Retour au désert* et de *Roberto Zucco*²⁸ : cet intitulé désigne parfois un lieu (« LA GARE », « MÉTRO », « SOUS LA TABLE »)²⁹, des personnages (« ZUCCO AU SOLEIL »³⁰, « DALILA », « LE FRANGIN », « L'OTAGE »³¹) ou encore une action (« L'EVASION », le « MEURTRE DE LA MÈRE » ou « L'ARRESTATION »³²). Comme le dramaturge le note dans « Pour mettre en scène “ Quai ouest ” », au milieu des années quatre-vingt³³, il s'agit d'écrire un texte conçu autant pour la scène que pour la lecture. Le fait qu'il soit désormais publié n'est évidemment pas étranger à ce changement de *modus operandi*. *Quai ouest*, précisément, comporte huit épigraphes : s'y côtoient des citations de la Bible et de l'artiste de reggae *Burning Spear* ainsi que de Marivaux, London, Melville, Hugo, Conrad et Faulkner. C'est ce dont témoignent aussi en leur ouverture *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*, l'un par une citation de *Richard III* de Shakespeare, l'autre par un fragment de la liturgie de Mithra, mentionné par Carl Jung lors de sa dernière interview à la B. B. C.

Combat de nègre et de chiens, premier des ouvrages de l'auteur à être mis en scène par Patrice Chéreau, entre également dans ce processus de métissage. Les Carnets, constitués par les notes prises en amont ou lors de la rédaction du texte définitif et publiées à sa suite, ainsi que les quelques phrases reproduites juste avant l'ouverture de la pièce, témoignent en effet de la nature hybride de cet objet littéraire. Si plusieurs passages sont certainement des fragments théâtraux abandonnés en cours de route pour rendre l'intrigue plus lisible, comme les

auditeurs passifs. » (Claude BUTTNER, Christian JOUFFROY, André MICHEL, Nicolas STAUDER et Eugène VOTZ, avec la participation de Pierre-Edouard WAGNER, *Saint-Clément Metz*, Metz, Editions Gérard Klopp Editeur, 1994, pp. 121-122).

²⁷ En partie seulement, puisque ses pièces et plus largement ses textes non hypertextuels possèdent les mêmes caractéristiques, et ce jusqu'au dernier, *Roberto Zucco*.

²⁸ Le vingtième tableau de *Combat de nègre et de chiens* est également introduit par un titre : « DERNIÈRES VISIONS D'UN LOINTAIN ENCLOS » (*op. cit.*, p. 106).

²⁹ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Editions de Minuit, 1990/2001, p. 76, p. 34, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹ *Ibid.*, p. 51, p. 32, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 9, p. 13, p. 85.

³³ Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène “ Quai ouest ” », in *Quai ouest*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 104 : « [...] la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. »

soliloques intitulés « A QUOI PENSENT LES FEMMES ? SE DEMANDE LEONE »³⁴ ou encore « MEPRIS DE L'ARGENT DE LA PART DES ANCIENS COLONS, SELON HORN »³⁵, d'autres possèdent une teneur éminemment narrative ou descriptive. En voici un particulièrement représentatif par son emploi des temps du passé³⁶ :

MERE DE NOUOFIA. La mère de Nouofia, lorsqu'on l'eut prévenue de la mort de son fils sur le chantier des Blancs, décida malgré les avertissements qu'on lui donnait de se risquer là-bas, afin de poser des branches sur le corps pour le protéger des oiseaux. Cependant, par précaution, elle se couvrit le visage de peinture blanche afin que la mort, qui rôdait par là-bas, ne la reconnût pas pour ce qu'elle était.

Les indications scéniques sont elles aussi révélatrices du jeu sur les frontières génériques auquel Koltès procède dans ses textes.

II. 2. La question des didascalies.

La didascalie met en effet parfois l'accent sur un élément d'une dimension bien trop réduite pour être représentée. C'est ce que l'on observe dans cet exemple issu de *Combat de nègre et de chiens* : « Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de chien couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté. »³⁷ Le gros plan effectué sur le regard de Cal dans la même pièce illustre également cette vocation du texte à être lu : « Cal pointe son fusil haut, vers la tête ; la sueur coule sur son front et ses joues ; ses yeux sont injectés de sang. »³⁸ C'est ce que qu'atteste également le gigantisme de certains décors, qui tente tout autant d'ignorer les contraintes de la scène. Le pont de *Sallinger* outrepassa ainsi de beaucoup les limites du plateau : « Dehors, un grand pont barre l'horizon. Des deux côtés de la rue, où passant les voitures, Leslie à gauche, Henry à droite, sont appuyés contre le mur, se regardant de temps en temps. »³⁹ La construction inachevée qui traverse le chantier de *Combat de nègre et de chiens* n'est pas moins imposante : « Le pont : deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d'une rivière de boue. »⁴⁰ De même, le décor de *Quai ouest*, qui donne à voir le fleuve, l'autoroute et un hangar, est particulièrement délicat à restituer dans l'enceinte d'un théâtre : « Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte »⁴¹ Ce sont parfois les gestes effectués par les personnages qui semblent peu adaptés à la configuration de la scène, comme dans *Quai ouest* où Abad, en tirant sur le fleuve avec sa kalashnikov, « provoque une petite tempête. »⁴² Lorsqu'elle est présente, la didascalie a ainsi le don d'effacer par son contenu la frontière entre le

³⁴ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., pp. 122-123.

³⁵ *Ibid.*, p. 120.

³⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, pp. 106-107.

³⁹ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 7.

⁴¹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 14. Patrice Chéreau, qui avait toutefois réalisé une bonne part de la prouesse que requéraient les indications du dramaturge, reconnut quelques temps après que ce choix n'était pas forcément le bon : « [...] pour une des pièces les plus ambitieuses de Bernard, notre volonté de bien la servir, notre conviction de tenir un auteur exceptionnel, nous a entraînés dans une sorte de folie des grandeurs. Le gigantisme du décor, son caractère excessif, la complexité du déplacement des conteneurs sur les rails, le choix de la grande scène de Nanterre ont fait du mal à la pièce, écrasant le texte, d'autant que nous aurions dû être plus attentifs à la construction dramatique compliquée, à cette construction « égalitaire » des huit personnages sur scène. [...] Le spectacle le plus cher des Amandiers de Nanterre, et ce fut un échec. » (cité par Anne UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 53).

⁴² Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 102.

théâtre et le roman. Il arrive toutefois que ce soit son absence qui rende compte de ce jeu de débordement des bornes génériques. Dans quelle mesure peut-on en effet affirmer que *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*, qui ne comportent aucune indication scénique, sont des pièces de théâtre à part entière ? Koltès lui-même se pose la question, au sujet du texte le plus récent⁴³ :

[...] c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre ? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes. Je n'ai pas eu les soucis des pièces, qui sont énormes. Et là, j'ai eu une telle liberté, un plaisir en me disant : si ça ne se monte pas... [...] Je l'ai écrit pour le plaisir. Mais je savais que Chéreau le monterait, parce qu'il me demandait beaucoup ce que j'écrivais. Et je me disais : lui, à mon avis, il est capable de le faire. Mais je ne me suis pas du tout soucié de ça.

Par sa présence ou par son absence dans un texte dramatique, la didascalie met l'accent sur la problématique de l'intérogénéricité. Elle sert les mêmes intentions lorsqu'elle fait son apparition dans une œuvre romanesque. *La Fuite à cheval très loin dans la ville* comporte en effet un nombre important d'indications mettant les personnages en situation, comme sur un plateau. Nous ne citons que l'occurrence la plus significative⁴⁴ :

Lidia : À présent tu le sais : les chiens se jettent sur l'innocence comme sur la pâtée. Mais toi, secoue-toi, bouge, réveille-toi ! Que sainte Rita te sorte de ta langueur ! Allons, venge-toi ! Qui est-ce ? Comment est-il ?
Rose (marmonnant, tout en faisant mine de continuer le ménage) : Ridicule : mi-fille, mi-gamin ; inachevé, incomplet, un ridicule bouton d'homme.
Lidia : Tu l'aimes : c'est cela que tu veux dire ? Parle !
Rose (riant sous cape) : Trop tard pour les histoires d'amour, trop tard !
Lidia : Alors renonce, fais comme si cela n'était pas, reviens en arrière. Il y a tant de gens ! Regarde donc là où il faut : ce Tragard, par exemple, te court après, sais-tu ?
Rose (pouffant) : Tragard, ha, ha, ha ! Quel homme ! Voilà l'homme ! Le puissant homme !
Lidia : Le temps passera, tout s'estompera, tout deviendra flou. Et un beau jour tu diras : « comment cela a-t-il été possible ? » Tu diras : « quelle folle j'étais ! »
(On entend, par la porte entrouverte, le rire de Rose qui se multiplie sur le palier).

La présentation du dialogue, la mise entre parenthèses des éléments de diction et de gestuelle ainsi que l'allusion aux sons qu'un public indéfini entend n'ont de cesse de témoigner de la teneur théâtrale de ce texte. Il convient à présent d'étudier quelles conséquences de tels procédés peuvent entraîner sur le sens des ouvrages dans lesquels ils se déploient.

II. 3. Le brouillage du sens.

Des épigraphes de *Quai ouest*, par exemple, on attend qu'elles apportent un éclairage supplémentaire, en regard du texte prononcé sur la scène. Le fait est qu'elles se révèlent décevantes, sous ce rapport. Elles paraissent en effet à première vue tautologiques, reprenant des éléments du décor, depuis le mur gigantesque du hangar⁴⁵ à la nuit qui baigne souvent ce bâtiment ou à la jetée qui le borde, en passant par la mer qu'évoque la

⁴³ Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec François Malbosc », *Bleu-Sud*, mars-avril 1987, in *Une Part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 75. Hubert Gignoux, lui aussi, s'est senti désorienté par ce parti pris. Parlant de *Dans La Solitude des champs de coton*, il déclare : « je n'y ai rien compris, mais rien compris [...]. Et je n'ai pas vu tout de suite que si c'était pas du tout une pièce théâtrale, à mon avis – et là Peter Stein le dit encore plus catégoriquement que moi, il se demande pourquoi on porte ça à la scène, il le dit en propres termes ». (François Koltès, « Entretien avec Hubert Gignoux », *Entretiens sur Bernard-Marie Koltès*, documents établis et retranscrits en vue de la réalisation du film *Comme une étoile filante*, 1995-1996, document inédit consultable à la Bibliothèque-Médiathèque de Metz, RPA KOL IN-4 35-38, p. 92).

⁴⁴ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 105.

⁴⁵ L'extrait de *La Dispute* de Marivaux fait effectivement écho, à la page 94, à la taille impressionnante du bâtiment : « Qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? » (Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit.).

citation de Melville : « Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrainait dans la baie. »⁴⁶ De plus, leur relative insignifiance rend difficile l'identification des ouvrages souvent romanesques auxquels il est fait par ce biais allusion, d'autant que si les auteurs sont mentionnés, les textes ne sont pas nommés. Tout se passe comme si le dramaturge nous suggérait de parcourir l'œuvre de ces écrivains à la recherche d'un élément éclairant l'intrigue de la pièce. Prenons pour exemple la citation de Conrad : « Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. »⁴⁷ Ayant identifié et parcouru *Le Nègre du Narcisse*, le lecteur pourra constater que James Wait, le personnage central de ce récit, possède une caractéristique que reprend à son compte Abad : « [...] il émanait de lui une brume noire, une influence subtile et lugubre, un je ne sais quoi de ténébreux et de glacé qui s'exhalait et se déposait sur tous les visages comme un voile de deuil. »⁴⁸ En effet, dans ses intentions de mise en scène, Koltès note au sujet du comédien chargé d'interpréter ce personnage qu'il n'est « nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais, lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi. »⁴⁹ Toutefois, loin de rendre l'histoire plus transparente, cette épigraphe redouble la confusion : si James Wait est noir comme Abad, il tyrannise et effraie tous les marins du bateau par une maladie qu'il avoue simuler mais dont il finit, étrangement, par mourir. Or ce trait, ce n'est pas Abad qui le possède dans la pièce mais Cécile et Rodolfe. Ce dernier prétend boiter à la suite de la guerre alors que ce handicap tient à l'arme qu'il cache dans son pantalon. Quant à sa femme, elle se plaint de souffrir d'un mal qui laisse ses proches indifférents et incrédules, avant, pourtant, d'agoniser sur la scène. A quoi rime donc le recours à ce roman américain sinon à intégrer les personnages dans une littérarité qui les enrichit du poids de son prestige et les nimbe d'un surcroît de mystère – cette « fumée dont parlent Conrad et Koltès –, puisque, prétendant renseigner le lecteur sur un protagoniste, il concerne en fait un autre, voire plusieurs autres figures de la pièce ? Le constat serait le même si l'on examinait l'intrigue des autres ouvrages cités dans *Quai ouest*⁵⁰ comme dans *Combat de nègre et de chiens*⁵¹. Par les jeux d'écho déformés qu'elle implique, la recherche intertextuelle que propose le dramaturge rend la quête de sens de son public encore plus ardue, à l'image de celle de Jean Valjean, emprisonné dans les égouts de Paris : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. »⁵² Y a-t-il un moyen de parvenir à la lumière, en empruntant le dédale de ces voies souterraines et détournées qui courent dans la pièce ?

⁴⁶ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 25. La citation de la Bible, en ouverture de la pièce, est à ce sujet moins explicite, mais elle s'inscrit dans l'Ancien Testament juste avant l'épisode du déluge : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ Joseph Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, in *Œuvres*, tome I, Paris, Editions Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, pp. 525-526.

⁴⁹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 108.

⁵⁰ Nous songeons tout particulièrement à *Benito Cereno* de Herman Melville, où il est aussi question de maladie réelle ou simulée, ainsi que de relations profondément ambiguës entre le personnage éponyme et son serviteur Babo (couple blanc/noir qui n'est pas sans annoncer celui de Charles et d'Abad), ou encore à *Martin Eden* de Jack London : la citation « Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse. » (Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 62) renvoie à la fin du roman où le personnage principal se suicide en se jetant du bateau pour noyer sa désillusion d'écrivain blasé par les mondanités. Koch, vieil homme riche qui finit ses jours dans le fleuve, peut en effet faire écho au héros de London tout comme Charles apparaît comme le double du personnage au début du roman, marin qui rêve d'ascension sociale et de gloire.

⁵¹ Nous renvoyons le lecteur à l'usage que fait Koltès de l'intertexte goethéen du *Roi des aulnes* dans cette pièce : cité en allemand par Léone dans le tableau IX, ce poème relate le cheminement d'un père qui chevauche dans la nuit en compagnie de son jeune fils. Enfiévré, l'enfant croit apercevoir le roi des aulnes, un démon qui vit dans la forêt : ce dernier, d'abord cordialement puis sous la menace, demande au petit garçon de le suivre. En dépit des paroles rassurantes de son père, l'enfant prend peur et meurt, sans que l'on sache si c'est la maladie ou le seigneur des bois qui a eu raison de lui. Koltès prend soin de rendre possible l'identification de ses quatre protagonistes à chacun des personnages du poème fantastique : tout est fait pour diffracter leur image et ainsi perturber l'appréhension que le public s'en fait (cf. notre thèse soutenue à l'Université de Provence en novembre 2008, « Bernard-Marie Koltès, La Poétique des contraires »).

⁵² Victor HUGO, *Les Misérables*, Paris, Editions Robert Laffont, 1985, p. 1019, cité dans Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 11. Plus précisément, ce passage du roman constitue une digression qui compare l'aventure de Jean Valjean au sort fatal d'un promeneur imprudent, enlisé dans les sables mouvants.

Rien n'est moins sûr. Ce sont des questions et non des réponses que suscitent ces allusions : elles parasitent la compréhension du texte plus qu'elles ne la facilitent⁵³.

La publication dans *Quai ouest* de certains monologues aux côtés du texte prononcé en scène redouble encore le caractère impénétrable des personnages, sous couvert de les rendre plus transparents : il en est ainsi notamment de celui de Rodolfe, énergique soldat rendu impuissant à la suite d'une bataille qui ne sera jamais nommée et dans des conditions au moins aussi troubles que le brouillard qui régnait ce jour-là ; ou de celui d'Abad, qui s'interroge sur sa propre identité. La question qu'il se pose au début du texte, « Qui est-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? » ne trouve pas de réponse, son discours inquiet se concluant de la sorte : « [...] mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. »⁵⁴ Le monologue de Fak, qui fait allusion en des termes cryptés à son sexe insatiable, se veut le plus éloquent de ces passages où les informations sont distillées avec une telle parcimonie et sous un jour si indirect qu'elles en deviennent une source de confusion supplémentaire. Que le texte fasse coexister la voix du personnage et celle qu'il attribue à son pénis brouille⁵⁵ déjà la donne, d'autant que ce dernier est tantôt animalisé (« oiseau », « chien », « chienne »⁵⁶), tantôt personnifié sous les traits d'un homme (« esclave »⁵⁷, « bavard, menteur, fourbe »⁵⁸) ou d'une femme (« bâtarde », « insolente », « vieille épouse »⁵⁹). Ce phénomène apparaît déjà dans la pièce précédente, *Combat de nègre et de chiens*, où les Carnets présentent parfois des événements sans lien direct avec l'action, tel le passage sur la mère de Nouofia que nous avons déjà cité, ou des réflexions sans intérêt majeur, comme celle de Léone à son arrivée dans le chantier : son exclamation « C'est fou ce qu'un brin de soleil, ça vous arrange un homme ! »⁶⁰ se veut ironique compte tenu de la tournure que les faits prennent dans la suite de la pièce, que nous connaissons déjà, où la jeune femme s'éprend du noir Alboury. Lorsqu'elles ne confortent pas de manière pléonastique les propos ou l'attitude des différents protagonistes, comme « CAL, SONGERIES D'UN INGENIEUR INSOMNIAQUE »⁶¹ qui se contente de mettre l'accent sur sa paranoïa raciste, certaines considérations impriment aux personnages une étrangeté perturbante : Léone est-elle cette lionne qui « pendant le long étouffement de sa victime, dans la jouissance méditative et rituelle, obscurément [...] se souvient des possessions de l'amour »⁶², elle que la pièce s'attache à montrer comme la victime de la convoitise des hommes ? Et Horn, qui est-il ? Le misanthrope que dépeint le court texte « HORN ET LES OUVRIERS »⁶³, ou le biquet⁶⁴ humaniste que révèlent certains de ses propos⁶⁵ ? Probablement les deux.

⁵³ C'est de cette même stratégie de déception, certes moins marquée, que joue l'auteur dans *Le Retour au désert* en donnant à certains tableaux ou actes des titres en arabe : « *sobh* », l'aube, « *zohr* » vers midi, « *'aqr* » (l'après-midi), « *maghrib* », le soir, et « *'ichâ* », la nuit. Il faut attendre la fin de la pièce et son annexe pour découvrir que ce découpage correspond dans le désordre aux cinq prières quotidiennes de la religion musulmane, clin d'œil que le dramaturge s'est octroyé pour semer encore un peu plus le trouble dans l'esprit de son lecteur : « Ce sont des choses que je m'offre à la fin. Tout à coup, je me suis aperçu qu'il y a une structure dans ma pièce, qu'il y a cinq parties. Cela correspond à peu près à l'aube, à midi, aux moments de la journée. Puis il y a la beauté des noms des prières, la beauté du rythme de la journée dans les pays musulmans. Il ne faut pas donner à cela une importance fondamentale. Ce sont des petits plaisirs, mais qui ont de l'importance ici en France, et aussi par rapport aux Arabes. » (Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie, op. cit.*, pp. 141-142).

⁵⁴ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, pp. 19-20.

⁵⁵ Cette intention est formulée par Koltès lui-même : « Un écrivain écrit des personnages en connaissant toute leur histoire. Au moment où il faut réduire une action à l'action dramatique, il faut enlever énormément. J'ai laissé quelques clés... pour troubler les choses. Je ne pense pas que ce soit tout à fait inutile. » (Bernard-Marie KOLTÈS, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une Part de ma vie, op. cit.*, p. 64).

⁵⁶ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁰ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 119.

⁶¹ *Ibid.*, p. 117-118.

⁶² *Ibid.*, p. 8.

⁶³ *Ibid.*, pp. 114-115.

⁶⁴ C'est ainsi que Léone le désigne à plusieurs reprises au cours de la pièce.

Ces fragments achèvent donc de faire voler en éclats les quelques données que le public avait pu croire stables lors de la représentation ou de la lecture de la pièce, ruinant les repères en même temps qu'ils semblent les conforter.

Conclusion.

Par la réécriture, Koltès donne une forme dramatique à sa méditation sur l'œuvre souvent narrative qu'il choisit pour source, méditation qui revêt l'apparence d'une déconstruction/reconstruction onirique des paramètres hypertextuels. Ce jeu de brouillage des signes se poursuit après l'abandon de ce processus de jeunesse, le recours à l'intergénéricité et à l'intertextualité servant dès lors à faire voler en éclats les balises de ses propres pièces. De la réécriture à l'emploi d'épigraphes, l'auteur a donc su gagner en autonomie sans jamais s'éloigner totalement de ce qui semble-t-il, est au cœur de sa démarche : le rapport à l'autre, l'autre auteur, l'autre genre. Hybride tout en étant pleinement théâtrale, son écriture s'affirme comme la synthèse des tendances de la modernité. C'est que le maître mot est désormais le métissage, métissage que nous, spectateurs et lecteurs, avons à accueillir dans toute la variété de ses combinaisons, au gré de l'inventivité d'auteurs dont le titre, dramaturge ou romancier, devient de plus en plus difficile à déterminer.

⁶⁵ Nous songeons notamment à la ville utopique qu' imagine le chef de chantier. S'étendant sur la moitié de la France, elle accueillerait la population mondiale sous un climat hospitalier : « Plus de conflits, plus de pays riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde. Vous voyez, Alboury, je suis un peu communiste, moi aussi, à ma manière. » (*Ibid.*, p. 34).